

Cantadoras que se alaban de poetas. Reinvindicaciones colectivas en la construcción de cultura

*Al golpe de mi tierra nadie canta
Al golpe de tierra ajena canto yo*

EL AUTOR:

Profesora emérita del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Artes, actualmente coordina la Maestría en Estudios Culturales de la Facultad de Ciencias Humanas. Ph.D. en Musicología de King's College, Londres (1997), articulista y coordinadora del libro *La música en los años noventa*, que forma parte de la serie de seis tomos editada por la Facultad de Artes (2005), así como del libro *Siglo veinte, arte música e ideas* (Cidar, 2000). Autora de libro *Viajes y mutaciones de una danza del Renacimiento. Las fiestas de junio en el Nuevo Reino de Granada* y colaboradora en el *New Grove's Dictionary of Music and Musicians* (2000).

E-mail:
sfriedma@cable.net.co

¹ *Europe and the People without History*, University of California Press, Berkeley 1982.

² John Shephard, *Music as Social Text*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.

³ "Postcolonial Authority and Postmodern Guilt", en *Cultural Studies*, Lawrence Grossberg, Cary Nelson y Paula Treichler, editores, Routledge Publishers, Londres 1992, ps. 56-68.

RESUMEN

Dentro de un clima de reparación de memorias negadas, la relectura de la música y del canto de una comunidad de cantadoras del Pacífico colombiano nos devela lo que Homi Bhabha denomina la "doble sincronía". Más que la mera asimilación de narrativas introducidas por el "otro", se visibiliza un alto contenido de auto-afirmación que introduce el concepto de negociación cultural. Veena Das, por otra parte, pone de presente un tipo de desplazamiento mediante uno de los mecanismos significativos de contestación de los símbolos de autoridad que desplaza el terreno de antagonismo: la escritura afectiva. El despliegue de estas estrategias, por un lado, refleja una voluntad que niega relegarse a una categoría residual en términos culturales y, por otro, encarna un potencial de intervención que ha pasado desapercibido en un marco teórico rígido e inmutable en cuestiones de raza, nación y cultura.

PALABRAS CLAVE: comunidades afrocolombianas, música, prácticas performativas orales, estudios culturales, memoria.

ABSTRACT SINGERS PRAISED AS POETS. A COLLECTIVE VINDICATION OF THE CONSTRUCTION OF CULTURE

In a climate of reparations for denied memories, a reexamination of the music and songs of the singing communities of the Pacific reveals what Homi Bhabha refers to as "double synchrony." Beyond the mere assimilation of narratives introduced by the "other," this reveals a high degree of self-affirmation that introduces the concept of cultural negotiation. Veena Das, in turn, presents a sort of displacement through one of the significant mechanisms of responding to the symbols of authority that displaces the terrain of antagonism: emotional writings. The unfolding of these strategies, on one hand, reflects a will that refuses to be relegated to a residual categorization in cultural terms and that, on the other hand, incarnates a potential for intervention that has gone unnoticed in the rigid and immutable theoretical framework concerning questions of race, nation, and culture.

KEYWORDS: Afro-Colombian communities, music, oral performance practices, cultural studies, memoir.

En un momento en que apremia el reconocimiento y la legitimización de historias negadas o, como Eric Wolfe los llama, "los pueblos sin historia"¹, nada más impactante que el comienzo de esta canción grabada en una comunidad de afrodescendientes del Pacífico colombiano. Una relectura del repertorio de cantos festivos de un grupo de cantadoras de Barbacoas, Nariño, esta vez bajo la premisa de que la música como agente social no ha pasado desapercibida por las y los transmisores de este repertorio, revela una clara conciencia del empoderamiento que emana de esta actividad². Refleja además una enorme capacidad de manejar lo que Homi Bhabha llama la "doble temporalidad o sincronía"³ que se traduce en un desplazamiento de la posición de autoridad desde la que se hace el relato, cumpliendo con la herramienta cultural la función de construir sentido y de producir conocimientos útiles y prácticas efectivas, logrando además romper con el discurso lineal de corte pedagógico y sentencioso propio de la colonialidad.

En un contexto oral y a través del acto performativo del canto (una forma abierta, una no-escritura maleable y que se acomoda a diferentes contextos y necesidades) se inscriben marcas en un discurso en que el sujeto se espacializa y se mueve en un "entremedias", un discurso que logra inscribir las fronteras de sentido, pero en el lenguaje afectivo de la diferencia cultural. Se manifiesta entonces una negociación mediante la ambigüedad que existe entre relaciones de poder –el poder de



quien tiene una posición de autoridad por su estatus profesional, político y pedagógico—contrapuesto (en términos de la teoría postcolonial) a aquel a quien le corresponde un poder disyuntivo, fragmentado, dislocado, propio de aquellos que han sufrido la opresión de la historia-dominación, subyugación, diáspora y desplazamiento. El resultado de esta ambivalencia obliga a pensar desde afuera la certidumbre de lo sentencioso⁴.

Lo que a primera vista aparece como un repertorio de cantos festivos de un grupo de cantadoras que aparentemente emplea citas de textos romancísticos de una manera inconexa y fragmentada, tomadas del pasado pero también del presente (en otras palabras, un híbrido entre la narrativa y el discurso del cristianismo, del romancero español mezclado con un contrapunteo de sabor local y presente)⁵ devela un sentido político que no obedece la lógica del discurso racional. En cambio, constituye una especie de sutura de elementos que no tienen una pertenencia necesaria o eterna sino que se articulan alrededor de coyunturas y referentes específicos⁶ que para muchos son propios del discurso postcolonial.

Para Homi Bhabha, al hacer un análisis del discurso postcolonial se observa un atraso temporal que se manifiesta como un entre-medias híbrido, de relocalización y reinscripción que es insólitamente productivo para el análisis cultural. Este corte temporal en la sincronidad produce una verdad que está fuera del conocimiento del sujeto, de la frase, de lo sentencioso. Es una reinscripción de la diferencia y del significado cultural. Para ilustrar esto, cita el ejemplo de la famosa cesura de Franz Fanon (1967): “El hombre negro no es. Más que el hombre blanco”⁷. Señala que en esta cita hay una reinscripción y una relocalización —un pronunciamiento afectivo como interrogación.

Veamos cómo se refleja esto en los cantos festivos referidos arriba. En otros escritos he comentado sobre la extraña relación que existe entre la estrofa y el refrán de estos cantos, en

que la narrativa proviene de textos del romancero religioso perpetuados en tradición oral por todos los países de habla hispana⁸. Me refiero entre otros al romance de ciego de origen español “Camina la Virgen pura”, “San José y María” y varios otros que mencionaré oportunamente. En medio de este repertorio legendario, sin embargo, siempre

aparece el referente local, a veces sigilosamente en los sitios más inesperados, pero ante todo en el sitio privilegiado del refrán o la respondida, anclado en un referente identitario propio de la región vinculado con saberes propios de la comunidad y con su cosmovisión particular. Un ejemplo de ello se observa en la canción “Nazareno me hablaba en latín” grabada en la fiesta del Nazareno de Payán que se celebra en el mes de enero, transcrita parcialmente aquí:

Respondida: Nazareno me hablaba en latín;
Yo no sé qué me quiera decir;
Y a su madre le hablé en el oído
“Qué linda la fiesta que tienen aquí!”

Estrofa: En el monte murió Cristo,
Mi Dios y hombre verdadero;
No murió por sus pecados,
Sino por pecado ajeno.

En términos de doble temporalidad y a un nivel textual⁹ se evidencia la desconexión entre la narrativa de carácter trágico del romance de la Pasión de Cristo y la respondida lacónica que se refiere a una celebración festiva “hermosa”. Por otra parte, hay un imaginario sugerente que borra el abismo entre santos y mortales, desplazando en términos de espacio a Nazareno, de manera que circula aquí en la tierra y entre los mortales. Es más, le habla a su madre en el oído, como cualquier humano con un gesto poco apropiado para un santo. En otras palabras, se coloca a Nazareno en una posición de alteridad que refleja una mirada que cuestiona y critica un credo y una tradición.

Veena Das pone de presente este tipo de desplazamiento, designando para ello el término de escritura afectiva, uno de los mecanismos

⁴ Bhabha, *op. cit.*, p. 56.

⁵ *The Festive Song Repertory of Barbacoas and its Implications for Ballad Transmission*, tesis doctoral inédita, King's College, Londres 1997.

⁶ Stuart Hall, *The Hard Road to Renewal*, Verso, Londres 1998.

⁷ Bhabha, *op. cit.*, p. 59. Tomado de *Black Man. White Masks*, Grove Press, Nueva York.

⁸ “¿Hibridación o resistencia? El velorio de santo en la música del Pacífico colombiano”, revista *Ensayos del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá 1995, ps. 75-96.

⁹ Más adelante nos referiremos a esa temporalidad doble a nivel musical.

significativos de contestación de los símbolos de autoridad que desplaza el terreno de antagonismo¹⁰. En mi trabajo de campo sobre los cantos de Barbacoas tuve un incidente que me sirvió para constatar inequívocamente cuán lejos se puede llegar en el silenciamiento de la voz alterna, en ese borrar de la diferencia, siempre y cuando se ejerce una posición de autoridad. Cuando fui por vez primera a Barbacoas, me informaron que el párroco carmelita de la comunidad había compilado los textos de las canciones festivas de la región¹¹. Con dificultad logré conseguir un ejemplar, y cuál no sería mi sorpresa al constatar que el libro excluía las respondidas de estos cantos, por cuanto se consideraban de “poco interés,” con todo lo que implica el silenciamiento del discurso afectivo al que se refiere Veena Das. Afortunadamente, en la transcripción de los textos publicados, y gracias a esas apariciones momentáneas de frases o palabras que irrumpen en los textos romancísticos a manera de centones medievales se vislumbra, muy tímidamente, una cierta diferencia cultural. Confirmé una vez más que desde la autoridad de la escritura y del texto impreso hay una serie de filtros sociales y una perspectiva excluyente.

En la narrativa de los cantos festivos que se transcriben aquí, el empleo de mecanismos de desplazamiento de la autoridad que se han señalado arriba indica, no sólo la manera de reflejar la realidad social, sino, en términos de Richard Middleton también la posibilidad de “ofrecer maneras con las cuales la gente pudiera definir y valorizar las identidades que anhelan o creen poseer”¹². Uno de ellos es el de la doble temporalidad, pero Homi Bhabha incluye la interpelación y la dislocación del sujeto en el mismo sentido¹³.

Reflejo del mecanismo de dislocación o desplazamiento del sujeto es el que ocurre en la canción con la que inicia este escrito, cuyo refrán dice así:

Respondida: Al golpe de mi tierra nadie canta
Al golpe de tierra ajena canto yo

Estrofa: Santísimo Sacramento, *nadie canta*
¿Adónde vas tan de mañana? *canto yo*.

Antes de entrar al análisis del contenido de esta canción, hay que señalar que un fragmento del texto del refrán con el que se inicia la canción se intercala reiteradamente en la narrativa de la estrofa (*nadie canta* alternando con *canto yo*), ilustrando la técnica del centón medieval mencionada arriba. El paralelismo antitético de las dos frases pone de manifiesto en términos indiscutibles el silenciamiento cultural y testimonial. La estrofa de la canción tiene otro referente: el de la religión católica y la cultura oficial¹⁴. Por una parte, se alude explícitamente a una herencia cultural negada y luego se hace un giro referencial con

la alusión a otra cultura diferente y al credo oficial. Pero perturba la huella persistente de la frase proverbial del comienzo en su fragmentación periódica y reiterativa dentro de la estrofa.

Homi Bhabha observa que el vacío dejado por el desarraigo de las comunidades y del parentesco se traduce al lenguaje de la metáfora¹⁵ y en este caso, en la metáfora del golpe de los tambores tanto a nivel textual como a nivel de una práctica performativa (la del golpe de los tambores). El sujeto afirma así a varios niveles su desarraigo y su silenciamiento social, cultural y moral.

Desde esta mirada se podría proponer una nueva manera de historiar nuestro pasado, al estilo de Eric Hobsbawm, quien decide escribir su historia, no desde una mirada fija, vertical y homogénea, sino desde la margen de la nación y desde el exilio de los inmigrantes (cosa que ha logrado, ante todo desde mediados del siglo diecinueve), incorporando en este contexto el riquísimo testimonio que ha dejado ese género híbrido y menospreciado de la literatura testimonial que guardamos celosamente en nuestros archivos a nivel institucional y cultural y que también se podría lograr mediante el estudio de historias de vida de descendientes de los transmisores de tradiciones como ésta.

Si de huellas en la tradición oral se trata, además de analizar la narrativa de este repertorio festivo, faltaría precisar otro aspecto de sumo interés: el de las prácticas musicales y performativas. En primera instancia, hay que señalar la sincronía epistémica en el uso del canto responsorial, asociado primordialmente con la cultura dominante, o sea, con el canto gregoriano, y que a otro nivel caracteriza la práctica de llamada y respuesta propia de las tradiciones performativas de culturas orales africanas, difundida particularmente por la tradición del espiritual negro norteamericano. Simultáneamente, se manifiesta esa práctica performativa asociada con la comunidad afrocolombiana del Pacífico a la que ya nos hemos referido y que consiste en el acompañamiento de los cantos festivos por varios instrumentos de percusión (un bombo y dos conunos, además de los guasás que emplan las cantadoras) como transfondo al canto en sí

Pero antes de proceder con un análisis de estas prácticas performativas y volviendo al análisis textual, otra de las canciones que hacen alusión expresa al golpe del tambor y por ende, a esa temporalidad ambigua, metafórica de una manera insólita el enfrentamiento de las dos culturas.

Respondida: Dénle duro al bombo
Al golpe del reloj
Jesús Nazareno
Ahí fue que llegó

¹⁰ “Subaltern as Perspective”, en *Subaltern Studies*, Ranajit Guha, ed., Oxford University Press, Delhi 1989, tomo 6.

¹¹ José Miguel Garrido, *Tras el alma de un pueblo*, Vicariato apostólico de Tumaco, Tumaco 1980.

¹² Citado por Pablo Vila en “Música e identidad. La capacidad interpoladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales”, en *Cuadernos de nación. Músicas en transición*, Ana María Ochoa y Alejandra Cargnolini, coordinadoras, Ministerio de Cultura, Bogotá 2002, p. 23.

¹³ “Disemi-Nación: tiempo, narrativa y los márgenes de la nación moderna”, en *Cuadernos de nación. Miradas anglosajonas al debate sobre la nación*, Erna von der Walde, coordinadora, Bogotá 2001, ps. 39-74.

¹⁴ Es de señalar que además de tener un referente cristiano, este incipit (“Santísimo Sacramento, ¿dónde vas tan de mañana?”) se remonta al repertorio del villancico español del siglo quince. Véase Margit Frenk Alatorre, *Estudios sobre lírica antigua*, Editorial Castalia, Madrid 1978, p. 65.

¹⁵ Bhabha, en *Cultural Studies*, p. 40.

Aquí se exalta, por un lado, la cultura del cuerpo y del ritmo fisiológico, una cultura cíclica y ritual, y por el otro, la cultura del tiempo mecánico, automatizado y lineal de la modernidad.

Esta doble articulación del discurso, en su representación vacilante y ambivalente revela una etnografía de ese estado liminal que según Homi Bhabha hace insostenible cualquier supremacía cultural, pues la posición del control narrativo no es ni monocular ni monológica. En otras palabras:

El sujeto es aprehensible sólo en el pasaje entre el contar/contado, entre el "aquí" y el "alguna parte" y en esa doble escena, la condición misma del conocimiento cultural es la alienación del sujeto¹⁶.

Ese descentramiento de la visibilidad, ese surgir de una voz subalterna, de ese discurso que habla dentro de y entre tiempos y lugares es, a otro nivel, el espacio de la anomia de la nación. Ese tiempo extraño –olvidar recordar– es un lugar de "identificación parcial" inscrito en el plebiscito diario que representa el discurso performativo del pueblo y que contrasta con el discurso pedagógico y sentencioso de la cultura letrada. Y de ahí, "estar obligado a olvidar se convierte en la base para recordar la nación, para poblarla de nuevo, para imaginar la posibilidad de otras formas combativas y liberadoras de identificación cultural"¹⁷.

En otra canción a Nazareno de Payán, la cantadora trae al presente la figura de Nazareno en la respondida, describiéndolo en términos nostálgicos:

Este es Nazareno, el padre de mí;
El que yo adoraba, allá en mi país.

Hay aquí una clara alusión a un pasado ficticio o resignificado, a la nación imaginada de Benedict Anderson¹⁸:

A veces, mediante estos mecanismos de resignificación dentro de la narrativa, el referente de dislocación puede resultar irónico y las cantadoras le dan un tono paródico a lo letrado, como sucede en la siguiente despedida:

Ya no canto con cuaderno
Ni con hojas de papel
S'embarcó en mi memoria
Así puedo más con él.

Otro ejemplo lo constituye la despedida en la que la cantadora se burla de las demás cantadoras, indicando que éstas ya se cansaron de cantar:

¿Y adónde están las cantadoras?
¿Las que se alaban de poetas?
Que quiero cantar con ellas
Y me voy con los deseos.

Existe el deseo de acceder a lo letrado pero no se logra, como si el abismo enorme entre aquellos que manejan lo letrado y aquellos que representan la mayoría de la población analfabeta se exagerara al máximo, pero desde una mirada del que enuncia, invirtiendo el papel de la autoridad.

La respondida de otra canción defiende la posición del que ha sido silenciado, que no ha tenido la oportunidad de expresarse, pero no por su posición subalterna ni por su falta de preparación:

Respondida Miren, que yo no he cantado
No era porque no sabía
Sino que estaba estudiando
Los misterios de María.

El fenómeno del olvidar-recordar y del silenciamiento forzoso se señala con frecuencia en el repertorio, ante todo al finalizar una canción, en que se utilizan fórmulas de despedida como la siguiente:



¹⁶ *Op. cit.*, p. 51.

¹⁷ *Ibid.*, p. 63.

¹⁸ *Comunidades imaginadas*, Fondo de Cultura Económica, México 1985.

Ya no voy a cantar más,
Ya mi lengua se detiene

En otra despedida, impacta la fuerza con que se transmite el horror de no poder hablar (en otro romance legendario que recuenta la Pasión de Cristo). Visto de otra manera, esta fórmula alude a un estado de afasia, contextualizada en la narrativa del legendario romance sobre la Pasión de Cristo, cargada de imaginaria típica de la representación de episodios como éste que evoca con gran realismo un escenario que simboliza el escarnio y los tormentos a que fueron sometidos los esclavos, como bien lo ha mencionado Lawrence Levine¹⁹:

Se me pudrió la garganta
Se me llenó de gusanos

Un indicio de que este repertorio se constituye, no como lo que Homi Bhabha denomina “una bolsa harapienta de memorias”, sino como un agente de negociación, es el mecanismo de interpelación en el que se acude al Otro para involucrar su comprensión múltiple. Me refiero al uso de un lenguaje retórico, no como un arcaísmo lingüístico (como solía interpretarse en los años ochenta) sino como un agente de comunicación y de persuasión.

En canciones como la que comienza con el incipit “¡Oíd, oíd, oíd, oh, pues!” la interpelación inicial impacta como una comunicación proveniente desde la autoridad del púlpito o del ámbito de la política.

Respondida: ¡Oíd, oíd, oíd, oh pues!
¡Se va Nazareno
en el barco de Noé!

Este mecanismo sucede frecuentemente en el refrán de las canciones, pero, como ya lo hemos mencionado antes, suele presentarse disimuladamente con la centonización que ocurre a manera de irrupción dentro de la narrativa de las estrofas. Esta estrategia puede llegar a tener un enorme protagonismo en algunos casos, puesto que simultáneamente refleja la capacidad de manejar un dualismo narrativo e identitario impresionante. Para ilustrar eso, en la canción “Le pregunto a l’Atochita” se imbrica el texto del romance de ciego “Camina la Virgen pura” con un refrán a manera de diálogo, gran parte del cual se intercala entre cada frase de la estrofa narrativa:

Respondida: –*Le pregunto a l’Atochita*
¿Dónde está María,
Dónde está José?
–Ay, no Señora, eso no lo sé.

Refrán: Camina la Virgen pura
–*¿Dónde está María,*
Dónde está José?
–Ay, no Señora, eso no lo sé.

Del valle para Belén.
¿Dónde está María,
Dónde está José?
–Ay, no Señora, eso no lo sé.

En la mitad del camino
–*¿Dónde está María,*
Dónde está José?
–Ay, no Señora, eso no lo sé.

Además de esta práctica performativa sofisticada a nivel narrativo, se pueden detectar algunos mecanismos musicales que también sorprenden desde la mirada letrada por las paradojas que suscita su empleo de estrategias vinculadas con el fuerte contenido de autoridad de lo letrado en prácticas performativas y que parecen insólitas en el contexto cultural en que se presentan.

Así, una sorprendente cantidad de prácticas musicales que se han atribuido a culturas “eruditas” (como es el caso ya mencionado del canto responsorial gregoriano), se han señalado además como propias de tradiciones musicales africanas²⁰. El así llamado canto responsorial de la iglesia cristiana no sólo es característico del medioevo, sino que igualmente aparece en las fórmulas de llamada y respuesta del blues y del gospel, por nombrar tan sólo alguno de ellos, como se mencionó antes. Por otra parte, la superposición de voces en acordes o en texturas polifónicas asociadas con el canto de la Iglesia desde tiempos remotos, pero siempre vinculado a una tradición letrada, es decir, a la interpretación vocal de notas plasmadas en una grafía (requiriendo un entrenamiento de lectura y de dictado musical previo) son rasgos que también comparte la música de la comunidad de descendientes de los esclavos africanos en Barbacoas, Nariño²¹.

Pero hay otras prácticas que han sido asociadas ante todo con la música barroca y el clasicismo europeo, como por ejemplo, el uso de una frase final que se prolonga a la manera de coda, en que se repite varias veces para enfatizar el hecho que se va a terminar la intervención, es una práctica común en los cantos festivos de Barbacoas.

Por último, una práctica más sofisticada, conocida como el bajo ostinato en el barroco instrumental ante todo y que consiste en un patrón melódico en el bajo que se repite sin variación, como un tapiz melódico sobre el cual otras voces desarrollan una narrativa siempre cambiante, se escucha con frecuencia en el canto festivo de Barbacoas, inicialmente como la melodía de la respondida, pero transformado posteriormente en una segunda melodía en la voz inferior, a veces audible y otras veces no, sobre la cual se canta una nueva melodía. Justamente la primera canción que se presenta en este trabajo para ilustrar la doble temporalidad y la escritura afectiva, “Nazareno me hablaba en latín”, ilustra esta práctica, en la que la melodía de la respondida no se escucha en la estrofa, pero en esta última se hace una variación sobre el tema, una superposición de dos voces. Mi pregunta es: si las cantadoras de Barbacoas pueden manejar

¹⁹ *Black Culture and Black Consciousness. Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom*, Oxford University Press, Nueva York 1977.

²⁰ Friedmann, *op. cit.*, p. 137.

²¹ “El canto de los esclavos”, *UN Periódico*, 17, diciembre 17, 2001, p. 23.

prácticas performativas que hasta ahora se habían atribuido al desarrollo de la música europea y la transmisión del conocimiento mediante la grafía y la imprenta, ¿cómo es posible que nuestra reconstrucción de la historia no haya tomado en cuenta este capítulo tan transcendental? ¿Cómo obviar este espejismo cultural y letrado tan evidente?

De esta manera y con la mirada de los estudios culturales, se perfila así un método para describir el continuo rompimiento, realineamiento y recombinar de discursos, de grupos sociales, de intereses políticos y de relaciones de poder en una sociedad. Constantemente escribiendo y reescribiendo su historia para darle sentido, construyendo y deconstruyéndose para responder a nuevos retos, rearticulándose en situaciones nuevas, descartando supuestos antiguos y apropiando nuevas posiciones, las cantadoras a las que se refiere este escrito reflejan un tejido complejo de relaciones e imbricaciones que contrastan radicalmente con el discurso sentencioso de corte pedagógico. Es más, sus prácticas performativas nos muestran además cómo la línea divisoria entre tradiciones populares o culturas tradicionales y ciencia es más permeable de lo que pensamos en nuestro medio académico. Trabajos como éste no requieren que repudiamos formas culturales de élite sino más bien, nos conducen a simplemente reconocer, con Bourdieu, que las distinciones entre las formas elitistas y las formas de cultura popular son ellos mismos productos de las relaciones de poder.

Además, lo que se vislumbra aquí es una búsqueda de maneras de fomentar la in-

tervención, no como académicos que proporcionan un relato, sino como partícipes políticamente comprometidos. Lo que se pretende es articular percepciones sobre la naturaleza constitutiva y política de la misma representación, de sus complejidades, de los efectos del lenguaje, de la textualidad como sitio de vida y muerte. Nos propulsa a la necesaria modestia de la teoría, la modestia de los estudios culturales como proyecto intelectual. Por último, nos conlleva a formular nuestras exigencias activistas, no con relación a la 'verdad' de la imagen, sino con relación a las condiciones de su construcción y de sus efectos sociales²².

Finalmente, habiendo cambiado el enfoque sobre el estudio de identidades y representaciones musicales en un marco teórico muy de los años ochenta, en el que se privilegiaba el análisis estructural de la tradición oral y de los procesos de perpetuación de tradiciones heroicas y legendarias como el romancero hispano, el presente escrito articula nuevas formas de concebir el quehacer musical dentro de un marco que se aleja del esencialismo folclorista para abarcar conceptos como el de negociación, interpelación y de inversión del sentido de la música como texto social que se acomoda a situaciones cambiantes, partiendo de la narrativa que comprende una extraña combinación del concepto de memoria y del deseo e incorporando la música como agente simbólico en este proceso de afirmación. En términos de Freud, una combinación de harapos y fragmentos constitutivos de aquel doble que vive como sobreviviente, mejor dicho, como melancolía²³.



²² Douglas Crimp, "Portraits of People with AIDS", en *Cultural Studies*, L. Grossberg, C. Nelson y P.A. Treichler, editores, Routledge, Londres 1992, p. 126.

²³ Homi Bhabha, *op. cit.*, p. 66.